



# En torno a la voz. Notas sobre las poéticas latinoamericanas del significante

Dr. Alí Calderón Farfán<sup>1</sup>  

<sup>1</sup>Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México

## Resumen

El artículo delimita el concepto de “voz” en los niveles intratextual y extratextual. A partir de la “des-represión del autor” (Barthes), se piensa la voz como punto de intersección entre el cuerpo y el lenguaje, y se consideran las implicaciones metodológicas de este punto de vista (Meschonnic, Maulpoix, Benoit). En el “afuera” del texto, la voz puede entenderse como consecuencia de la *bouche-oreille* referida por Valéry y como el espacio donde la pulsión da origen a la pulsación poética (Kristeva). Esta macrorretórica tiene su correlato al interior del texto donde la voz se caracteriza como la signatura sonora del sujeto lírico (Blasing). En la descripción de algunos textos de poetas latinoamericanos se refieren distintos fenómenos identificados con la dinámica de la voz. En consecuencia, se provee un concepto operativo para el análisis de la poesía contemporánea.

**Palabras clave:** voz, enunciación lírica, sujeto lírico, poesía latinoamericana, poéticas del significante.

## Historia del artículo / Article Info

### Recibido/Received

12 de febrero de 2024

### Aprobado/Accepted

15 de mayo de 2024

### Publicado/Published online

14 de agosto de 2024

### ✉ Correspondencia/Correspondence:

Dr. Alí Calderón Farfán  
Calle Juan de Palafox y Mendoza,  
410, Puebla, Puebla, México. 72000  
[ali.calderon@correo.buap.mx](mailto:ali.calderon@correo.buap.mx)

**Citación/Citation:** Calderón Farfán, Alí. “En torno a la voz. Notas sobre las poéticas latinoamericanas del significante”. *La Palabra*, núm. 47 2024, e17202 <https://doi.org/10.19053/upte.01218530.n47.2024.17202>



# On Voice: Notes on Latin American Poetics of the Signifier

## Abstract

The article aims to delimit the concept of “voice” in the poem at both its intratextual and extratextual levels. This reflection, grounded in the methodological framework of French lyrical enunciation theory (Meschonnic, Maulpoix, Benoit), starts from the notion of the “un-repression of the author” (Barthes), conceiving voice as the point of intersection between the body and language. Adopting this perspective allows us to speculate that, in the “outside” of the text, the voice is understood as a consequence of the bouche-oreille mentioned by Paul Valéry, and as the stage where the pulsion gives rise to poetic pulsation (Kristeva). This macro-rhetoric finds its counterpart within the text, where the voice is characterized as the sonic signature of the lyrical subject (Blasing). Various phenomena associated with the dynamics of the voice are described in the analysis of selected texts by Latin American poets. Thus, an operative concept for the analysis of contemporary poetry is achieved.

**Keywords:** voice, lyrical enunciation, lyrical subject, Latin American poetry, poetics of the signifier.

# Em torno da voz: Notas sobre as poéticas Latino-Americanas do significante

## Resumo

O artigo tem como objetivo delimitar o conceito de “voz” no poema em seus níveis intratextual e extratextual. Esta reflexão, fundamentada na teoria da enunciação lírica francesa (Meschonnic, Maulpoix, Benoit), a partir do conceito de “des-repressão do autor” (Barthes), concebe a voz como ponto de interseção entre o corpo e a linguagem. A adoção desse ponto de vista permite conjecturar que, fora do texto, a voz é entendida como consequência da bouche-oreille mencionada por Paul Valéry, além de ser o cenário onde a pulsão dá origem à pulsação poética (Kristeva). Essa macro-rétorica encontra seu correlato dentro do texto, onde a voz é caracterizada como a assinatura sonora do sujeito lírico (Blasing). Na descrição de alguns textos de poetas latino-americanos, diferentes fenômenos identificados com a dinâmica da voz são referidos. Dessa forma, alcança-se um conceito operacional para a análise da poesia contemporânea.

**Palavras-chave:** voz, enunciação lírica, sujeito lírico, poesia latino-americana, poéticas do significante.

## Introducción

Partamos de una premisa básica: “no hay individuo en la poesía en ningún sentido del término. La poesía hace audible a una subjetividad virtual que toma la forma de un lenguaje dado” (Blasing 4)<sup>1</sup>. Este mandamiento teórico, que Henri Meschonnic no dudaría en identificar como “imperialismo del signo” (*La rime et la vie* 18), proviene de la observación de la función poética del lenguaje apuntada por Roman Jakobson, condición ineluctable para que un texto sea considerado como literario y autónomo. Que la comunicación esté centrada exclusivamente en el mensaje es el fundamento de lo que se conoce como inmanencia, y es el soporte de una lectura de carácter estructural. La poesía, sin embargo, dada su naturaleza de escándalo retórico o de enunciación-desvío de la norma lingüística, quiebra todo grillete metodológico. Porque si “una época es un lenguaje” (106), como escribía Octavio Paz a José Luis Martínez en una misiva de 1968, una época es también un conjunto de herramientas hermenéuticas que más tarde o más temprano dejan de describir plenamente la praxis de los poetas. No hay modelo teórico infalible ni transhistórico. Quizá por ello, al final de su vida, Roland Barthes corregía o completaba sus posiciones al referir un nuevo concepto: la “des-represión del autor”<sup>2</sup>. Esta búsqueda de sentido hacia el afuera del texto literario ganó terreno, tanto es así que en los años noventa del siglo pasado, también en el espacio teórico francés, Christophe Hanna advirtió que hay numerosos discursos que operan fuera de la jurisdicción de la literariedad y la inmanencia<sup>3</sup>. Para describirlos, desarrolló el concepto de “OVNI”: objeto verbal no identificado. Está en la naturaleza de estas escrituras (que no poemas), dice Hanna, “decepcionar los criterios habituales para entrar en la literatura: no sólo la ficcionalidad sino las propiedades formales tenidas por estéticas” (53). Con lo anterior queda claro que otra literatura es posible y que su comprensión debe considerar múltiples brechas metodológicas.

Dar cuenta de la existencia de este debate teórico es un prelude necesario para abordar el concepto de la “voz” porque, a pesar de que se han descrito fenómenos semejantes, hay significados que habrán de articularse de modo distinto si se los piensa en el nivel de la inmanencia o de la trascendencia del texto poético. En 1996, Jean-Michel Maulpoix escribió que “la poesía es una escritura que no sabría producir otra cosa que un efecto de sujeto articulando su voz en la lengua” (“La quatrième” 157). O para decirlo más claro: “la voz de un texto es su personalidad propia, más que la de su autor” (Maulpoix, *Du lyrisme* 384). Nivel de la inmanencia. En 2020, Maulpoix da un paso adelante en su elaboración teórica y conjetura que “la voz es el punto de encuentro entre el cuerpo y el lenguaje” (*Anatomie* 68). La voz

<sup>1</sup> Ante aseveraciones tan determinantes como estas, Jonathan Culler, en su *Theory of the lyric*, reflexiona sobre el panorama que abre este planteamiento: “La crítica moderna, cada vez más consciente de los problemas que involucra el tratamiento de la lírica como expresión sincera y directa de la experiencia y afectos del poeta, se ha movido hacia una posición con la que se compromete, y entiende la lírica como expresión de una *personae* más que de un poeta y, por lo tanto, como imitación del pensamiento o discurso de la *personae* creada por el poeta. Si el hablante fuera una *personae*, entonces la interpretación del poema se vuelve un asunto de reconstrucción de las características de esta *personae*, especialmente los motivos y circunstancias de este acto de habla, como si el hablante fuera el personaje de una novela” (109). En oposición a lo anterior, Culler cree también, tras su análisis, en la “necesidad de una concepción de la poesía más amplia, una no centrada en el hablante ficcional” (115).

<sup>2</sup> En *La preparación de la novela*, Barthes explica qué entiende por “des-represión” del autor. “Me pareció que a mi alrededor también se declaraba un gusto por lo que podríamos llamar la *nebulosa biográfica* (diarios, biografías, entrevistas personalizadas, memorias, etc.), manera, sin duda, de reaccionar contra el frío de las generalizaciones, colectivizaciones, gregarizaciones, y de volver a poner en la producción intelectual un poco de afectividad ‘psicológica’: dejar un poco hablar al ‘Yo’, y no siempre al *Superyó* o al *Ello*” (277).

<sup>3</sup> Con esta voluntad de apertura crítica y a modo de provocación, Meschonnic dice que el signo es “una antigualla teórica” (*La rime* 17). Y ahonda: “el viejo signo no quiere entender la relación siempre nueva entre la rima y la vida. El trabajo de los poemas juega aquí un rol emblemático. Entrar en una subjetividad extrema para pensar al sujeto en tanto sujeto y pasar del formalismo del signo a una poética de la sociedad” (18).

es la manifestación de una presencia. “¿La presencia de quién?”, pregunta Éric Benoit, que no duda en responderse afirmando la existencia de una “tensión retórica entre ficción y referencialidad” (15). En el debate se vislumbra entonces el nivel de la trascendencia. Pero ¿qué se entiende por voz en la poesía contemporánea en ambos niveles?

### La voz en el “afuera” del poema

Pascal Quignard recuerda que “la época, el lugar, la clase social, la cultura, la edad, el sexo, los recuerdos individuales sin duda juegan cada uno algún papel, a veces con un carácter cegador, pero ni siquiera su adición constituiría el total necesario para [explicar] la voz” (115). Quizás se pueda profundizar esta idea y las implicaciones del concepto de voz en el afuera del poema a partir de dos comentarios de Meschonnic en su *Critique du rythme* (1982). El primero explicita que, ante todo, la voz refiere la presencia de un cuerpo. Y la define como “lugar donde se funden el hombre y la obra” (286). Esta es una metáfora fundamental puesto que da cuenta del tránsito de la voz física a la voz simbolizante, impronta de la originalidad. Lo anterior supone, y esta es la segunda nota destacable del crítico francés, que “en el acento, el timbre, la pronunciación y la articulación individuales, que identificamos con las del autor, *acontece* no solamente cierto efecto sino todo el valor del dicho en el decir” (286). Advertimos, entonces, que la fusión entre sujeto y estilo es absoluta. Esto nos permite entender el poema como forma-sujeto, lo que quiere decir que el texto de intencionalidad lírica establece una relación alegórica o de paralelismo con una cierta modalidad de conciencia. “El lenguaje es cada vez el sujeto enteramente. Su historia” (*La rime* 17)<sup>4</sup>. La voz, por tanto, individualizada por la historicidad de una cierta modalidad de conciencia, surge en un entorno, participa de una tradición, de ciertos hábitos articulatorios, constructivos y, por supuesto, culturales. A todo lo anterior Jean-Michel Maulpoix lo llama “memoria polibiográfica” (*Le poète perplexe* 242). Memoria de todos los libros y todos los poemas, memoria de la cultura. Y si la oreja habla y la boca escucha, como sugiere Paul Valéry (*Œuvres II* 547), entenderemos que la voz debe pensarse como consecuencia de la “boca-oreja”, ya que, “atenta al mundanal ruido y a los latidos del corazón humano, la poesía podría definirse como una voz que escucha. Dice aquello que escucha” (Maulpoix, *Les 100 Mots* 17)<sup>5</sup>. Estamos aquí ante la voz interior del poeta que escribe, la boca-oreja del *scribens* ante el desafío de la página en blanco. Es la voz en ese tránsito de producción retórica que va de la *inventio* a la *elocutio*.

<sup>4</sup> Meschonnic, a diferencia de Benoit o Maulpoix, manifiesta aún cierto resquemor para identificar al sujeto con el poeta de carne y hueso. Prefiere entender *sujeto* como una modalidad de conciencia, indicador de subjetividad, pero no deja de sostener su discurso sobre una ambigüedad que permite una lectura tensiva del concepto. En *La rime et la vie* (1989) dice: “No más desdoblamiento en entidades duales y discontinuas. Pensar en un continuo de ritmo donde el movimiento de significar tiene tu cuerpo, tus gestos, tu voz, tu historia” (251). Lo anterior descansa sobre otra idea: “una obra es la homogeneidad del decir y del vivir” (*Pour la poétique* 29) porque “como se hacen las palabras se vive. El sentido de las palabras no es separable del sentido de la vida” (*Le langage Heidegger* 22). Esta forma-sujeto que es el poema, alegoría resultado de una cierta individuación, una cierta historización, permite volver a pensar la voz en el afuera del texto en los términos de Quignard, con sus condicionantes distintivos: época, lugar, clase social, cultura, edad, sexo. Si el sujeto es un indicador de subjetividad y “el sujeto proyecta cada vez los valores que lo constituyen sobre un objeto que no depende más que de esta proyección” (*Modernidad* 29), la voz sería resultado de un complejo donde intervienen condicionantes sociales, económicos, políticos, históricos. Las particularidades de este complejo, sus matices, tendrían que ver con lo que implica la voz en los distintos “niveles” de esa modalidad de conciencia, que Barthes identifica con un suprasujeto, exterior al texto, integrado por el *scribens*, el *scriptor*, el *auctor* y la persona.

<sup>5</sup> La *bouche-oreille* de Valéry atiende los ecos tanto del pasado como del presente. Por un lado, pareciera no estar muy lejos de aquello que pensaba Eliot en “La música de la poesía” [1942]: “la poesía no debe apartarse demasiado de la lengua corriente que empleamos y oímos a diario” (76). Por el otro, la *bouche-oreille* actualiza “la constante presencia –consciente e inconsciente– de estados profundos, a veces muy arcaicos de la cultura en el corte sincrónico de esta, diálogo activo de la cultura del presente con varias estructuras y textos pertenecientes al pasado” (Lotman 154).

¿Pero qué tan libre es este proceso? En realidad, mucho de lo que escucha el *scribens*, el escritor en la práctica de la escritura, y convierte luego en voz, pasa por el filtro de la cultura. Esa voz interior está modelada por la dicción, es decir, “por el estatuto cultural que hace parte de las condiciones de producción del poema o del discurso en verso” (Meschonnic, *Critique* 280). La voz, en tanto organización sonora del verso, sería resultado de “un principio canónico y un principio ocasional, variables según las culturas y las épocas” (Meschonnic, *Pour la poétique* 93), es decir, resultado de las tensiones entre el eje del paradigma (dado por la tradición) y el del sintagma (la elección) o, dicho de otro modo, de las presiones culturales y el ejercicio de contrapresión individual. Esta manera de entender la voz como diálogo con el presente y al propio tiempo con la tradición, boca-oreja, es la que subyace, por ejemplo, en la explicación que ofrece Octavio Paz sobre la composición de *Piedra de sol*. Era enero de 1957. Aborda un taxi. Dice Paz:

me sumí en el asiento trasero y quedé mudo. Conforme avanzamos por las avenidas vacías, me fue penetrando poco a poco un único sonido cíclico: era el chirrido de una llanta del *yellow cab*, un chirrido recurrente. Marcadas por esa misma cadencia, fueron surgiendo en mi mente aturrida las palabras: *un sauce de cristal...* (citado en Sheridan 280).

La boca-oreja escucha el mundo y lo traduce en los códigos de la tradición. La voz, en este caso, se hace audible en endecasílabos. Un sauce de cristal, un chopo de agua. Pero en este proceso que va de la escucha al resonar de las palabras no solo participa el *scribens* sino la *persona*. Entendemos también que la intencionalidad del *Auctor*, el padre de la obra, no es suficiente para explicar el fenómeno de la voz. Hay asociaciones psíquicas inauditas y extrañas en su emergencia. Eliot Weinberger, crítico y traductor de Paz, detalla, por ejemplo, ese momento de composición de dicho poema: “el taxi tenía un neumático o un eje averiado y sonajeara *da da dadada DA, da da dadada DA* (que más o menos correspondía al endecasílabo español)” (Sheridan 280). Estamos ante el misterio de la traducción del mundo no verbal en el que, siguiendo a Julia Kristeva, habría que pensar el poema como un “dispositivo pulsional” (211). Esta concepción de la voz acarrea consecuencias metodológicas. Para Éric Benoit, “si el poema, con sus palabras y sus sentidos, con sus sonidos y sus ritmos, con su música y sus efectos transmitidos, da a entender una voz sensible, física, carnal, corporal, es que se hace perceptible ahí una presencia. La voz implica una presencia *real*” (59)<sup>6</sup>. El entorno sonoro del poema, su timbre, produce un gesto, un efecto de presencia, y nos permite pensar en el rol que juega el inconsciente de la *persona* (terreno cenagoso) en la constitución de la voz<sup>7</sup>.

Si la pulsión es el origen de la palabra poética y si el ritmo es, efectivamente, alegoría del sentido, lo inconsciente suscita en el poema una fuerza, un flujo, que ineluctablemente vinculamos a los efectos

<sup>6</sup> No perdamos de vista la fuerte identificación entre voz física y voz simbolizante. En el marco de la tensión retórica entre ficcionalidad y referencialidad habrá que leer las siguientes palabras de Meschonnic: “Como el ritmo no es reducible a lo sonoro o a lo fónico, a la esfera de lo oral, porque compromete una imagen respiratoria que concierne al cuerpo viviente entero, del mismo modo en que la voz no puede ser reducible a lo fónico, puesto que la energía que la produce compromete también al cuerpo viviente con su historia. El ritmo es a la vez un elemento de la voz y un elemento de la escritura. El ritmo es el movimiento de la voz en la escritura, con él no se entiende el sonido, sino el sujeto” (*La rime* 317).

<sup>7</sup> Benoit sigue a Julia Kristeva cuando afirma que “la pulsión engendra la pulsación poética” (12). Al estudiar los ritmos fónicos y semánticos, Kristeva explica que “a través de las bases pulsionales, las huellas distintivas del sistema fonémico, los desplazamientos, las condensaciones, las transposiciones y las repeticiones articulan una red de sentido constituida de diferenciales fónicos y significantes” (213). La pulsión se entiende como un fragmento de actividad, empuje, despliegue de cierta energía psíquica. La expresión de esa energía pulsional motiva elecciones formales que se escenifican en el poema. Por ello dice Maulpoix que “los exhortos de la voz están ligados a las pulsiones de los sujetos. La entonación, la inflexión, la modulación constituyen una especie de pantomima del deseo” (*Du lyrisme* 73).

y a la dinámica de la voz. Pensemos en dos ejemplos provenientes de la poesía peruana. El primero es un fragmento de “Balada para un caballo” de Jorge Pimentel (1944):

Relincho. Y mi cuerpo va tomando una hermosísima elasticidad  
me crecen pelos en el pecho y es un pasto rumoroso  
el que se ondea y es una música y es un torbellino  
de presiones que avanzan y retroceden en mi vuelo. Atrás  
van quedando millares de kilómetros y sigo libre. Libre  
en estos bosques dormidos que despierto con el sonido  
de mis cascos. Piso la mala hierba y riego mis orines  
calientes, hirviendo en una como especie de arenilla (23).

El ritmo tiene un carácter expansivo, fervoroso, luminoso, y la representación de ese empuje irrefrenable se vale del polisíndeton, de la repetición de estructuras sintácticas, de un par de versos agudos, de la iteración de palabras que hacen un efecto de eco, pero, ante todo, emplea el encabalgamiento abrupto que produce una sensación de impulso, de fuerza que avanza y que sigue. El ritmo de la voz, en tanto correlato del sentido, descubre lo que acaso pudiese estar encubierto tras las palabras porque, “a la vez energía vital, función neuromuscular y mensaje sonoro, la voz es lo íntimo exterior” (Meschonnic, *Critique* 320). Un efecto de voz diametralmente opuesto es aquel que se advierte en “Debí seguir tus consejos” de María Emilia Cornejo (1949). El ritmo de contracción es muy significativo en el texto porque muestra lo que en psicoanálisis se conoce como la angustia ante un peligro real, que determina la atmósfera del poema:

debí seguir tus consejos,  
no leer más a Kafka  
ni frecuentar esos cafés  
que tú sí frecuentas;  
pero es tarde  
hace frío  
y estoy sola (67).

Aquí, la fuerza que subyace en este poema con estructura de epigrama es de contención y arredro. El corte en los tres últimos versos nos pone ante un pequeño abismo de silencio y tensa expectativa. “La angustia designa un estado caracterizado por la espera del peligro y la preparación para este” (Laplanche y Pontalis 423); es por ello que la voz baja su volumen y pierde altitud. El ritmo, efectivamente, es un imán que convoca a las palabras. Esa fuerza da cuenta de las tensiones del dispositivo pulsional que llamamos poema. Y más allá de que, como lo escribe Meschonnic, “la voz participa de lo inconsciente” (*Critique* 293), estos ejemplos nos recuerdan que “la voz manifiesta una presencia a la vez moral y fí-

sica, porque aparece en el cuerpo; es parte del cuerpo, ahí se signa la identidad” (Maulpoix, *Du lyrisme* 379)<sup>8</sup>.

### Voz, signatura sonora del sujeto lírico

El poeta y crítico norteamericano Tony Hoagland, en sus estudios sobre praxis poética, utiliza una expresión significativa: “la voz conduce la carga hacia la entrega” (*The art 10*). El verbo “conducir” enfatiza la condición de significante de la voz, pero también pone de relieve su carácter de *médium*<sup>9</sup>. Esto es muy significativo a la luz del pensamiento de Mutlu Konuk Blasing:

La alternancia entre sonido y palabra, entre sensación y representación, no está “dentro” de la poesía; sino que es la poesía. El lenguaje lírico es un proceso transmodal y sinestésico de imágenes disolviéndose en la música y de la música haciéndose visible. El sujeto lírico es el médium de esta carga, una alternancia entre lo especular y lo acústico, sentido y sonido, cognición y sensación (85).

Entendemos que la voz, al ser la signatura sonora del sujeto lírico, y en virtud de su materialidad, participa de complejas operaciones lingüísticas en los distintos niveles de la lengua. Es por ello que Dámaso Alonso escribía sobre la forma exterior:

Bullicio de elementos –acentos, fonemas, vocablos, versos, estrofas–. Todos agitados por una conmoción profunda que se traduce en ritmo y en necesidad de expresar (...). Complejidad de complejidades, fantástica red de interrelaciones, de elementos pertenecientes a muy distintos órdenes, que se vinculan entre sí en todas las direcciones posibles: esto es lo que nos descubre un poema nada más que situándonos en la línea donde lo fonético se funde con lo espiritual (97).

La voz, según esto, no solo sería “una inflexión y un ritmo emotivos e individualizados, identitaria marca vocal del hablante” (Blasing 5), sino que, de modo adyacente, es lo que sostiene al poema y le da cuerpo: reivindica un lugar de enunciación. En la voz se hace *audible* el yo lírico, se hace patente un sitio y un tiempo desde el cual se observa, se participa del mundo y se da cuenta de él. La voz, asimismo, implica la construcción de un tono, es decir, de la impresión de una distancia particular ante el mundo referido. En consecuencia, juega un rol central en el modo de consignar el detalle tanto en el nivel de la percepción como en el de su representación. Es así que todo poema, debido a los desafíos formales y de construcción del sentido que afronta, como pensaba Meschonnic, es fundamentalmente “una aventura de la voz” (*Célébration* 298). ¿Pero cuáles son los derroteros que toma esa aventura?

<sup>8</sup> En una reflexión sobre la voz en el afuera del texto habrá que considerar lo que Octavio Paz llama “la otra voz”. En *El arco y la lira* recuerda que “La voz del poeta es y no es suya. ¿Cómo se llama, quién es ese que interrumpe mi discurso y me hace decir cosas que yo no pretendía decir? Algunos lo llaman demonio, musa, espíritu, genio; otros lo nombran trabajo, azar, inconsciente, razón” (157). Es la idea de la posesión del poeta. El autor es un *médium*, puente hacia lo otro. La visión de Paz es romántica y abreva del Albert Béguin de *El alma romántica y el sueño*. Ahí se lee: “Gracias al sueño podemos descubrir la más profunda de todas nuestras analogías, de todas nuestras concordancias rítmicas con la naturaleza; podemos comprender cómo el acto creador del poeta, que él toma por un acto de su yo, es el mismo acto que crea a los seres vivos” (115). Es por ello que en su mitología sobre la concepción de *Piedra de sol*, en una carta a Bona Tibertelli de Pisis, Paz dice: “La noche en que dejé a Helena soñé los primeros versos de *Piedra de sol*” (Sheridan 279). El sueño es, según Béguin, “manifestación de una realidad invisible y expresión de una Consciencia superior” (246). Desde otra ala del psicoanálisis, desde C. G. Jung, por ejemplo, estaríamos ante un ejemplo típico de constelación (posesión) de un arquetipo, del *ánima*, concretamente. Esta constelación obliga a pensar que en el modo en que se materializa la voz parecieran intervenir elementos allende la intención.

<sup>9</sup> Esto es lo que llamaba Dámaso Alonso en *Poesía española* “forma exterior”, “la relación entre significante y significado, en la perspectiva del primero hacia el segundo” (31).

La aventura intelectual de la voz es la lucha por la singularidad<sup>10</sup>. Implica alcanzar un timbre reconocible a la vez que hacer patente un aquí y un ahora muy preciso, un espacio localizable desde el que surge la palabra. No hablamos de otra cosa sino de la peculiaridad estilística, la manera de figurar el lenguaje, el modo, finalmente, de emplear el código en la producción de sentido. Todo poema es una aventura de la voz. Aventura en tanto búsqueda de un habla reconocible como única para alcanzar el estatuto de signatura sonora. Epopeya y periplo en busca de la diferencia. Lo anterior podría describirse respondiendo la pregunta: ¿cuáles son las tensiones que se revelan entre el sujeto lírico y el código? O, dicho de otro modo, ¿cómo logra hacerse audible ese sujeto lírico? ¿Cómo alcanza esa condición de palabra única e individualizada?<sup>11</sup>.

Si, como ha postulado Meschonnic, “el estilo es la obra misma” (*Pour la poétique* 43) y el poema “es el producto de una práctica” (Paz, *Por las sendas* 256), la manera de producir sentido o “hacer que el poema funcione” depende de un arsenal de procedimientos en los distintos niveles de la lengua (fónico, sintáctico, semántico, lógico), que permiten el tránsito a la opacidad desde una pretendida transparencia del signo. Por ello, piensa Marjorie Perloff que en nuestro tiempo la singularidad poética es consecuencia de “una sensibilidad a los recursos del lenguaje” (*La escalera* 296). Aunque finitas, las posibilidades de producción de sentido son enormes. Aquí nos centraremos en algunos poemas latinoamericanos que podrían considerarse sobresalientes por el modo en que el sujeto lírico manipula el significante, la forma de la expresión.

En oposición a un análisis cuantitativo, “el ritmo es un sentido” es una aseveración que desarrolló Meschonnic a lo largo de su obra crítica y que está apoyada en otro postulado: “el ritmo es irreducible al signo” (*Critique* 705). Esto nos acerca a la noción forma-sujeto, comentada previamente, a una comprensión que atenta contra una lectura estructural de la poesía y la clausura del texto de intencionalidad estética, puesto que “el ritmo, interior al discurso, es la actividad del no-lenguaje que es el cuerpo” (705). Pero recuerda también el crítico francés que, a pesar de todo, el ritmo es “el discurso de los significantes” (705), “el movimiento de la enunciación. Lo situado y lo situante, es un significante por los otros significantes” (707)<sup>12</sup>. La voz, en tanto forma de la expresión, puede describirse a partir de las operaciones (especialmente metaplasmos y metataxas) que la singularizan<sup>13</sup>.

La voz, correlato o retrato sonoro del sujeto lírico, tiene la tarea de enfatizar el carácter monumental de la enunciación y que esta sea atendida no solo en virtud de su mensaje sino fundamentalmente de su estructura. Es así como las poéticas del significante ponen en relieve el trabajo constructivo o compo-

<sup>10</sup> Tony Hoagland piensa que “una voz compleja puede comunicar la historia de cómo esa sensibilidad se ha desarrollado” (13). Esto es lo que Meschonnic entiende como “historicidad de la forma-sujeto”: el estilo y la conciencia que logran una determinada forma de expresión son resultado de una cierta comprensión tanto de la literatura como de la sociedad.

<sup>11</sup> Para Mutlu Konuk Blasing, esa inflexión individualizada del código no es sino el sonido de la intención. Dice: “la retórica de la voz es lo que escuchamos como inflexión individualizante del código. Escuchamos al sujeto que es la voz de la intención, una emoción que tiende a motivar. La intención individualiza: determina el modo en el que el sujeto hace sonar las palabras: mi inflexión, mi tono de voz, mi ritmo” (30).

<sup>12</sup> Dámaso Alonso piensa el significante como “materia concreta, físicamente registrable” (179). Meschonnic lo entiende como “la organización lingüística y translingüística de un sujeto, en y por el lenguaje, caracterizada por su inseparabilidad de un mensaje y de su estructura, de un valor y de una significación. Donde translingüística significa: que desborda la lingüística de la frase y del enunciado por una práctica y una teoría de la enunciación” (*Critique* 342).

<sup>13</sup> En la nomenclatura del Grupo  $\mu$ , esos metaplasmos y metataxas, desvíos de la norma en los niveles fónico y sintáctico, pueden circunscribirse a lo que Dámaso Alonso llamaba “significantes parciales” (25). Se trata de distintos efectos de la voz. Benoit identifica efectos repetitivos de la poesía como: “asonancias (repetición de vocales), aliteraciones (repetición de consonantes), repetición de ritmos isométricos (versos con la misma longitud y células acentuales), rimas, repeticiones de palabras y de grupos de palabras” (26).

sicional del poema. En algunos casos, se trata de una forma de atentar contra el significado preciso, la referencialidad o la anécdota de los textos para generar un efecto de desorientación o desconfianza en el lenguaje. Por ello dice Eduardo Milán que la poética del significante “se mueve en los textos que se despliegan por contagio fónico de las palabras. Sus textos serían ejemplo de poemas atemáticos o que encuentran sus temas a medida en el que el texto se configura como entramado lingüístico privilegiado en una de sus características, la material” (*Extremo de escritura* 24)<sup>14</sup>.

Ana Porrúa define este procedimiento como “despliegue de significantes a partir de la contaminación fónica” (66). Esto sucede en poemas del propio Eduardo Milán, en versos del tipo: “negrumen del grumo costra en las patas / pantera no: *patera* / amenaza de salto” (*Disenso* 73). Esta posibilidad de estilo caracteriza la obra del poeta dominicano León Félix Batista (1964):

los días son fisuras sobre la fisiología,  
temporales de puñales por adentro

pretérito brumoso que trepa a trepanar por  
los pútridos sentidos sedentarios

travesías con fracturas de bazofia de rapaz  
de mi físico dimana su carroña (“Tantos días (tan oblicuos) parecidos a un”).

Esta poética se identificó, por supuesto, con la búsqueda neobarroca que alcanzó su máxima tensión en *Alambres* de Néstor Perlongher. Pero el procedimiento se vuelve más complejo cuando está animado por el deseo de indecidibilidad, un efecto de voz que opera también en el plano semántico. Marjorie Perloff define la *indeterminacy* o indecidibilidad citando unas palabras atribuidas a Rimbaud: “he querido decir eso que dije, literalmente y en todos los sentidos” (*Poetics* 28). Cuando este procedimiento se radicaliza, se construye una masa fónica que sugiere múltiples significados, asociaciones tantas que es imposible decidirse por una en particular.

En 1992, Wilson Bueno (Brasil, 1949) publicó *Mar paraguay*. En él se trabaja esta poética del significante con algunas variables. Apela a la sustancia de la expresión de tres lenguas, el español, el portugués y el guaraní, para urdir sus textos. La masa fónica que se amalgama en la fusión de códigos sugiere o invoca múltiples sentidos, pero también produce una textura lingüística otra, no absorbente. Su voz (caracterizada por yuxtaponer palabras con raíces etimológicas lejanas) quebranta toda expectativa y esa forma de excitar la atención abre una vía de acceso a lo poético.

Qué terror puede ser la beleza! Añaretâ, añaretâmenguá. De qué monstruosidades y siniestro fascínio es un niño de duros muslos cavalo, a las diez de jueves en diciembre, do lado de lá da rua, bate bate pi'abereté,

<sup>14</sup> Al respecto, Mario Calderón dice: “este lenguaje se caracteriza por el uso de aliteraciones frecuentes, juegos de palabras y rimas en mitad del verso o de la prosa” (145). Se trata de fenómenos conocidos como isoplasmia. Han sido empleados a lo largo de la historia de la literatura pero su intención destructora del significado fue constante a partir de la Vanguardia. Pensemos en Huidobro, pero también en Girondo y en el Paz de *¿Águila o sol?* Yurkievich explica esta intención del siguiente modo: “un remolino verbal donde las palabras se van concitando por vecindad sonora sobre la base de absurdas paronomasias” (251). Paz lo explicaba de otra manera pensando en el automatismo de Bretón: “lenguaje como una corriente autónoma y dotada de poder propio, una suerte de magnetismo universal (...) las palabras y sus elementos constitutivos son campos de energía, como los átomos y sus partículas. La atracción entre sílabas y palabras no es distinta a la de los astros y los cuerpos” (*Excursiones* 149).

ô pi'á, coração e el bajoventre, tïegui, tïegui, do lado de la insturando la convulsión, tuguivaí, justo ali donde las vizhinhas —con más frecuencia al poente— de costumbre nada vêem que a si propias penando en nesta vida, siempre antes de la telenovela, al borde de la ventana enquanto los banhistas, con sus esposas gordotas y sus hijos inquietos, llenos de arena, lambuzados de mar y sorvetes con grandes crostas de caramelo, van por el, distraídos, por el camino. Tecové, tecové —mis ojos vão y vêem (citado en Echavarren, Kozer y Sefamí 311).

Algo semejante sucede en algunos poemas de Abigael Bohórquez (México, 1936), especialmente en *Navegación en Yoremito*, publicado en 1993. En “Aquí se dice de cómo según natura algunos hombres han compañía amorosa con otros hombres”, por ejemplo, los efectos de la voz rarifican la expresión:

De amor echele in oxo, fablel'e y allegueme;  
 non cabules, —me dixo— non faguete fornicio;  
 darete lecho, dixe, ganarás tu pitanza.  
 La noche apenas ala, de cras en cras cuerveaba  
 sus mozos allegándose a buscar la mesnada.  
 Vente a dormir en mí, será poca tu estada,  
 desde te vi me dixe, do no te tocan, llaman,  
 do te tocan, provecha, cualsequier se vendimia.  
 Y “ando” —que es de salvajes—: anduvo, anduvo, anduvo;  
 non podía a tod'ora estar ahí arrellanado.  
 El mes era de mayo, así su devaneo,  
 la calor fermosillo fermoseaba su estampa.  
 Más arde y más se quema cualquier que te más ame  
 —le dixe—, folgaremos como'l fuego y la rama.  
 Entonces preguntome —entendet la palabra—:  
 ¿cuánto dais? y le dixe: cuanto amor te badaje,  
 que el que ha los dineros siempre es de sy comprante,  
 muestra la miembresía, non enseñas non vendes.  
 Ay, vivo desdentonces empeñando la tynta  
 y muchos nocharniegos afanes hame dados  
 bien cumplidas las nalgas de aquestas culiandezas.  
 La cuerva noche arrea ovejas descarriadas.  
 Yo pastoreo amores  
 con aparejamiento (Bohórquez 13).

Estamos ante una compleja puesta en operación de la lengua. Además de la música del alejandrino y su intenso esquema acentual que genera un ritmo de péndulo y, alegóricamente, de diálogo, se retoma la fuerza del arcaísmo y aun de construcciones sintácticas propias de los Siglos de Oro y la Edad Media. Bohórquez incorpora neologismos cuyo sentido se actualiza por la sugerencia (cuanto amor te *badaje*). No vacila en el uso de palabras o estructuras de ese dialecto parasitario, variado y vivo que es el *slang* (non cabules) o la castellanización de vocablos en inglés (non *faguete* fornicio). Es un muy elaborado tejido léxico, crucero de tiempos y códigos, que está al servicio de la construcción de sentido a través de la asociación sonora.

Para ser eficaces, estas poéticas atentan contra la *claritas* y proponen otro modo de portar sentido: poner en primer plano la textura lingüística o materialidad del lenguaje. Para Charles Bernstein se trata de “volver extraño el efecto alientante: ser capaz de ver y sentir la fuerza y peso en las formaciones de

palabras, dinámicas que de otra manera pasan desapercibidas; sentirlo como una cosa, sonorizar el lenguaje y, al hacerlo, revelar sus significados” (63). Es así que, en aras de la destrucción de la predictibilidad lingüística que produce el estilo dominante de la poesía contemporánea (coloquialismo o poesía de *look* natural), Bernstein propone una textualidad antiabsorbente. En este caso, no solo se trata de “llamar la atención sobre las cualidades sonoras del léxico, sino también de impedir el procesamiento inmediato de cualquiera de los significados de los vocablos” (172)<sup>15</sup>. Esto es algo que, por ejemplo, se advierte en la poesía del mapuche Jaime Huenún (Chile, 1968). Enfatiza el aspecto material del lenguaje, sus cualidades sonoras, y echa mano de un léxico inesperado, pero además denso, en tanto se politiza desde la trinchera decolonial:

E torcazos el mismo amor pronto ayuntáronse  
 los Inallao manantiales  
 verdes, las Huaiquipán bravías  
 mieles, los Llanquilef veloces  
 ojos, las Relequeo pechos  
 zorzales, las Huilitraro quillay  
 pelos tordos, los Paillamanque  
 raulíes nuevos (citado en González y Araya 186).

Se trata de un caso semejante al de Wilson Bueno en el que se construye también una “textura políglota” (Longenbach 18) que obliga, necesariamente, a una reflexión sobre la alteridad.

Un caso distinto del todo es el de Mario Calderón (México, 1951). Algunos de sus poemas tienen por fundamento constructivo evidenciar un radical isomorfismo. La forma de la expresión buscada no se ampara en la indecidibilidad o la multiplicación de sugerencias a través de la vecindad sonora, como suelen hacer usualmente los poetas que trabajan la materialidad del lenguaje, sino que, por el contrario, a partir del significante, de su profundidad, del sustrato o, más bien, del léxico etimológico, establece inusitadas relaciones con el plano del significado o de la forma del contenido. Así sucede en el siguiente poema:

Tomás, gemelo, arameo.  
 Alva, luz, lengua latina.  
 Y en germánico,  
 Edison, tesoro guardado.  
 Se guardó la luz melliza  
 en la lámpara eléctrica (Calderón, *Suma poética* 26).

Calderón observa la raíz etimológica y la evolución de las palabras. Atiende las capas más profundas del lenguaje y supone que la suma de los significados de nombres y apellidos crea un sintagma que es equiparable, a veces de modo metafórico, a veces de modo literal, al resumen de la actividad de un sujeto, a su rol en la historia. En *Suma poética* tenemos varios ejemplos de este procedimiento que pareciera dar

<sup>15</sup> En oposición a una poesía clara o panorámica o coloquial, identificada con la “poesía de lo cotidiano”, Bernstein propone el empleo de un léxico antiabsorbente: un vocabulario obscuro, invención sintáctica y grafémica. Pero también pondera, a partir de su propia poesía, “el uso de un vocabulario obscuro pero no inventado” (174). Todo lo anterior fue inspirado, según revela el propio Bernstein, por una suerte de mandamiento vanguardista acuñado por David Antin: “all talk is cheap” (Antin y Bernstein 39).

cuerpo al viejo “la palabra atrae el presagio”<sup>16</sup>. Detrás de esta elaboración, casi fuera de lugar en el marco de las poéticas del significante en tanto búsquedas formales, hay una epistemología, una manera de entender no solo el lenguaje sino la realidad. Es pertinente en este punto una pregunta que se plantea el crítico francés Éric Benoit: “¿Quién habla en la voz poética? ¿Quién es el sujeto de esta voz que parece siempre provenir de otra parte y emerger de lo más profundo de sí?” (20). Se responde de inmediato: “la intuición del inconsciente como origen de la voz poética” (20). No estamos aquí ante lo inconsciente personal sino, más bien, ante lo inconsciente colectivo. En cualquier caso, esta es una forma poética que lleva al límite la experimentación y el trabajo con el significante, no solo porque se aleja de los usos habituales de la palabra poética sino porque plantea una distinta comprensión del signo. Estas poéticas son, en realidad, posibilidades de lo que Lyn Hejinian llama “texto abierto”, en el que “todos los elementos de la obra están excitados al máximo” (128).

## Conclusión

En una comprensión del texto poético como forma-sujeto, la voz es un concepto de primera importancia porque muestra hasta qué punto el poema es una entidad solidaria entre sus distintos niveles. Un análisis integral de la voz inicia en la prefiguración textual, en la etapa retórica de la *inventio*, en el espacio de la macrorretórica del sujeto en el afuera del poema. Avanza luego sobre la *dispositio* (el modo de tramar el discurso) y sobre la *elocutio*, campo de acción de una microrretórica, ambas ya en el terreno intratextual, para concluir con la *actio*, el modelo interpretativo o de ejecución, de nuevo en el nivel extratextual<sup>17</sup>. Esta forma de pensar la voz es posible en virtud del encuentro que se suscita entre el cuerpo y el discurso, identificación metafórica de la voz física con la voz simbolizante. Es por ello que resulta necesario abordar los significados de este concepto y sus alcances, tanto en lo extratextual como en lo intratextual.

En el afuera del poema, la voz es un complejo de condicionantes que, en el nivel de la *inventio* o de la prefiguración textual, determinarán o habrán de orientar la microrretórica del sujeto lírico, es decir, las elecciones formales que lo harán audible. Esas condicionantes son, básicamente, la voz interior (o *bouche-oreille*) en tanto escucha del mundo, que comprende no solamente el apego a un estilo de época sino el diálogo con los códigos de la tradición; el inconsciente personal entendido como sustrato y resorte del dispositivo pulsional que llamamos poema; y el dictado de lo que antiguamente se llamó “la musa” y que suele entenderse como “posesión” o un estar constelado por el arquetipo.

Ya en el poema, la voz hace audible a la estrategia textual, a la inteligencia de construcción que es el sujeto lírico. La apropiación singular de la lengua implicará también un sonar individualizado, un modo

<sup>16</sup> Las poéticas del significante suelen estar influenciadas por el giro lingüístico de Wittgenstein. Marjorie Perloff propone esta formulación: “si los resultados de la filosofía, y en consecuencia de la poesía, son el descubrimiento de una u otra pieza de simple sinsentido, y los chichones que le han salido al entendimiento por darse de topes contra los límites del lenguaje, y que esos chichones nos hacen reconocer el valor del descubrimiento, la poesía se convierte en el sitio del descubrimiento” (*La escalera* 40). Calderón, por el contrario, trabaja con otra teoría del lenguaje, una opuesta, la junguiana, que deriva del modelo de la *correspondencia* y que supone “una unicidad psicofísica de todos los fenómenos de la vida. Jung estaba incluso convencido de que lo que él llamaba el inconsciente se enlazaba con la estructura de la materia inorgánica. El concepto de una idea unitaria de la realidad fue llamado por Jung el *unus mundus* (el mundo único, dentro del cual la materia y la psique no están discriminadas o separadas en realidad)” (von Franz 332-333).

<sup>17</sup> El poeta y crítico mexicano Luis David Palacios sigue a José Domínguez Caparrós cuando afirma lo siguiente: “Modelo y ejemplo de verso se sitúan en el terreno de la producción y manifestación lingüística del texto” (29). Luego concluye que “la manera de leer, de representar, de ejecutar el poema forman parte sustancial del sentido y muestra, quizá, con mayor claridad las marcas de la individualidad del sujeto” (26).

particular y reconocible de trabajar el significante. La voz responde a la pregunta ¿de qué modo pone en relieve ese sujeto lírico la materialidad del lenguaje? La descripción de las distintas operaciones de metaplasmo y metataxis determinan el carácter general de la voz. Sus matices y modulaciones dependerán, sin embargo, de otros factores: la colección de detalles percibidos dado el “sitio” desde donde se emite el discurso y la distancia entre el punto de observación y el “mundo”, es decir, el tono, además de la escenografía de enunciación y la estilización de un sujeto modal, etc.

Dada la identidad de la voz física, y sus cualidades, con la inflexión particular del código o, puesto en otros términos, en virtud de la aventura que supone el tránsito de la *inventio* a la *elocutio* y aun a la *actio*, puede advertirse que la voz se encuentra a medio camino entre lo psíquico y lo físico<sup>18</sup>. Entendida de este modo, es punto de intersección entre el individuo y su idioma, entre una forma de historicidad, un cuerpo y una manipulación particular, individual, del lenguaje. La voz no solo es el retrato hablado de esa forma-sujeto que es el poema sino la fuente misma de la subjetividad.

**Implicaciones éticas:** El autor declara que no hubo implicaciones éticas en la realización y publicación de este artículo..

**Financiación:** El autor declara que no hubo ningún tipo de financiación para la realización y publicación de este artículo.

**Conflicto de intereses:** El autor declara que no existió conflicto de intereses en la realización y publicación de este artículo.

## Referencias

Alonso, Dámaro. *Poesía española*. Gredos, 1976. Impreso.

Antin David, y Charles Bernstein. *A conversation with David Antin*. Granary Books, 2002. Impreso.

Barthes, Roland. *La preparación de la novela. Siglo XXI, 2005*. Impreso.

Batista, León Félix. “Foja de poesía 2020: León Félix Batista”. *Círculo de Poesía*. Territorio Poético A.C., 8 de julio de 2010. Web. 7 de octubre de 2023. <https://circulodepoesia.com/2010/07/foja-de-poesia-no-220-leon-felix-batista/>

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica, 1954. Impreso.

Benoit, Éric. *Dynamiques de la voix poétique*. Classiques Garnier, 2016. Impreso.

Bernstein, Charles. *L=A=N=G=U=A=G=E CONTRAATACA*. Aldus, 2011. Impreso.

<sup>18</sup> En su análisis, Éric Benoit explica que “la voz es una expresión a la vez física, corporal, pero también psíquica, psicológica” (50).

- Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric poetry*. Princeton University Press, 2006. Impreso.
- Bohórquez, Abigael. *Navegación en Yoremito*. Mantis Editores, 2012. Impreso.
- Bueno, Wilson. “Mar paraguayó”. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Editado por Roberto Echavarren, José Kozser y Jacobo Sefamí. Ærea, 2016, pp. 309-318. Impreso.
- Calderón, Alí. “Escenografías de enunciación y sujetos modales en la poesía hispánica actual”. *Connotas. Revista de teoría y crítica literarias*, núm. 28, 2024, pp. 140-159. Web. 3 de enero de 2024. <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.505>
- Calderón, Mario. *Lenguajes en la poesía mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Impreso.
- . *Suma poética*. Valparaíso Ediciones, 2014. Impreso.
- Cornejo, María Emilia. *Todo lo guardo en mis ojos. Poesía reunida (1967-1972)*. Fondo de Cultura Económica, 2023. Impreso.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015. Impreso. <https://doi.org/10.4159/9780674425781>
- Domínguez Caparrós, José. *Estudios de métrica*. Aula abierta, 1999. Impreso.
- Eliot, T. S. *Ensayos escogidos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. Impreso.
- González, Yanko y Pedro Araya. *ZurDos. Última poesía latinoamericana*. Bartleby Editores, Madrid, 2005. Impreso.
- Hanna, Christophe. “Les Questions Théoriques: une recherche des années 2000”. *Histoire de la recherche contemporaine*. Tomo X, núm. 1, 2021. Web. 12 de febrero de 2023. <https://doi.org/10.4000/hrc.5692>
- Hejinian, Lyn. “The Rejection to Closure”. *Atlantic Drift. An Anthology of Poetry and Poetics*. Editado por James Byrne. Arc Publications, 2017, pp. 127-134. Impreso.
- Hoagland, Tony. *The Art of Voice*. Norton, 2019. Impreso.
- . *Real Sofistikashun. Essays on Poetry and Craft*. Graywolf Press, 2006. Impreso.
- Jung, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis*. Trotta, 2002. Impreso.
- . *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Seix Barral, 1999. Impreso.

- . *Psicología y alquimia*. Santiago Rueda, 1987. Impreso.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil, 1974. Impreso.
- Laplanche Jean, y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós, 1967. Impreso.
- Longenbach, James. *How Poems Get Made*. Norton, 2018. Impreso.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera II*. Cátedra, 1998. Impreso.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Anatomie du poète*. Jose Corti, 2020. Impreso.
- . *Les 100 mots de la poésie*. PUF. Presses Universitaires de France, 2018. Impreso.
- . *Le poète perplexe*. Jose Corti, 2002. Impreso.
- . *Du lyrisme*. José Corti, 2000. Impreso.
- . “La quatrième personne du singulier”. *Figures du sujet lyrique*. Editado por Dominique Rabaté. PUF. Presses Universitaires de France, 1996, pp. 147-160. Impreso.
- Meschonnic. Henri. *Modernidad Modernidad*. La cabra ediciones, 2014. Impreso.
- . *Critique du Rythme*. *Anthropologie Historique du Langage*. Verdier, 2009. Impreso.
- . *Pour la poétique I*. Gallimard, 2009. Impreso.
- . *La Rime et la Vie*. Gallimard, 2006. Impreso.
- . *Célébration de la poésie*. Verdier, 2001. Impreso.
- . *Le langage Heidegger*. PUF. Presses Universitaires de France, 1990. Impreso.
- Milán, Eduardo. *Disenso*. Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- . *Extremo de escritura*. Ensayos poéticos y políticos. Espacio Hudson, 2010. Impreso.
- Palacios, Luis David. *Problemas del ritmo poético*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Trabajo de grado de Maestría. Repositorio Nacional, 2017. Web. 12 de febrero de 2023. <https://www.repositorionacionalcti.mx/recurso/oai:repositorioinstitucional.buap.mx:20.500.12371/475>
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- . *Por las sendas de la memoria*. Prólogos a una obra. Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

---. *Excursiones e incursiones*. Dominio extranjero. Obras Completas II. Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.

Paz, Octavio, y José Luis Martínez. *Al calor de la amistad*. Correspondencia 1950-1984. Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.

Perloff, Marjorie. *La escalera de Wittgenstein. El lenguaje poético y el extrañamiento de lo ordinario*. Aldus, 2011. Impreso.

---. *Poetics of Indeterminacy*. Northwestern University Press, 1993. Impreso.

Pimentel, Jorge. *Ave soul*. Lustra editores, 2014. Impreso.

Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal*. Ensayos sobre poesía. Entropía, 2011. Impreso.

Quignard, Pascal. *Pequeños tratados I*. Sexto piso, 2017. Impreso.

Sheridan, Guillermo. *Los idilios salvajes*. Era, 2016. Impreso.

Valéry, Paul. *Œuvres II*. Gallimard, 1960. Impreso.

Von Franz, Marie-Louise. “La ciencia y el inconsciente”. *El hombre y sus símbolos*, Caralt, 1984, pp. 323-334. Impreso.

Yurkievich, Saúl. *Suma crítica*. Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.



# Desterritorialización y recuperación lingüística en el rap de la región de Los Lagos: el caso de “Melipulli”, de *Natural Es Estylo* y *Luanko*

Ignacio Soto Silva<sup>1</sup>  <sup>1</sup>Universidad de Los Lagos, Puerto Montt, ChileClaudio Donoso<sup>2</sup> <sup>2</sup>Investigador independiente

## Resumen

Las demandas sobre la revitalización de las lenguas indígenas han estimulado procesos creativos en generaciones de jóvenes artistas chilenos. Un ejemplo de ello es el proceso de recuperación de la lengua mapuche y su emergencia como un tópico relevante en la música popular en el sur de Chile. El presente artículo busca explorar la dimensión literaria del discurso musical de *Natural Es Estylo*, a partir del estudio de la canción “Melipulli”, interpretada en conjunto con el rapero mapuche *Luanko*. Para el cumplimiento de este objetivo, se realizó un análisis de contenido con la asistencia de un software especializado. Con posterioridad, se triangularon fuentes documentales y etnográficas con la letra de “Melipulli”. Los resultados indican que la revitalización de la lengua mapuche forma parte de una serie de estrategias descolonizadoras, así como también de un discurso de resistencia que tensiona las formas hegemónicas de comprender la historia de este pueblo.

**Palabras clave:** rap mapuche, recuperación lingüística, lengua mapuche, etnomusicología.

## Historia del artículo / Article Info

### Recibido/Received

9 de junio de 2024

### Aprobado/Accepted

29 de abril de 2024

### Publicado/Published online

30 de julio de 2024

### ✉ Correspondencia/Correspondence:

Ignacio Soto Silva  
Serena 77, Puerto Montt 5480000,  
Chile  
[Ignacio.soto@ulagos.cl](mailto:Ignacio.soto@ulagos.cl)

**Citación/Citation:** Soto Silva, Ignacio y Claudio Donoso. “Desterritorialización y recuperación lingüística en el rap de la región de Los Lagos: el caso de “Melipulli”, de *Natural Es Estylo* y *Luanko*”. *La Palabra*, núm. 47, 2024, e16083 <https://doi.org/10.19053/upte.01218530.n47.2024.16083>



# Linguistic Revival and Deterritorialization in the Rap from Los Lagos Region: the Case of Melipulli by *Natural es Estylo* and *Luanko*

## Abstract

Demands for the revitalization of indigenous languages have sparked creative endeavors among young Chilean artists across generations. Notably, the Mapuche language has undergone a recovery process, becoming a significant element in popular music in southern Chile. This paper delves into the literary aspects of the musical discourse presented by *Natural Es Estylo*, specifically through an analysis of their song “Melipulli” performed in collaboration with Mapuche rapper *Luanko*. To achieve this objective, a rigorous content analysis was conducted utilizing specialized software. Additionally, documentary and ethnographic sources were meticulously triangulated with the lyrics of “Melipulli.” The findings reveal that the revitalization of the Mapuche language is intricately linked to decolonizing strategies. Moreover, it serves as a powerful discourse of resistance, challenging hegemonic narratives surrounding the history of the Mapuche people.

**Keywords:** mapuche rap, linguistic revival, mapuche language, ethnomusicology.

## Desterritorialização e recuperação linguística no rap da região dos Lagos: o caso de “Melipulli”, de *Natural Es Estylo* e *Luanko*

## Resumo

A demanda pela revitalização das línguas indígenas estimulou processos criativos em gerações de jovens artistas chilenos. Um exemplo disso é a recuperação da língua mapuche e sua emergência como tópico relevante na música popular no sul do Chile. O presente artigo busca explorar a dimensão literária do discurso musical de *Natural Es Estylo*, a partir do estudo da canção “Melipulli”, interpretada em conjunto com o rapper Mapuche *Luanko*. Para atender a esse objetivo, foi realizada uma análise de conteúdo com o auxílio de softwares especializados. Posteriormente, fontes documentais e etnográficas foram trianguladas com a letra de “Melipulli”. Os resultados indicam que a revitalização da língua mapuche faz parte de uma série de estratégias descolonizadoras, bem como de um discurso de resistência que tensiona as formas hegemônicas de entender a história deste povo.

**Palavras-chave:** rap mapuche, recuperação linguística, língua mapuche, etnomusicologia.

## Introducción

La recuperación lingüística y los discursos de resistencia en el contexto mapuche son temáticas relevantes para la investigación musical en el Chile contemporáneo (Soto-Silva; Soto-Silva et al, “El toque”; Rekedal, “Warrior Spirit”). La emergencia de una generación de músicos comprometidos con el fortalecimiento identitario de sus comunidades, así como también nuevas voces urbanas, ha posibilitado el establecimiento de una corriente creciente de prácticas musicales que buscan contribuir al resurgimiento de la lengua mapuche. El presente artículo tiene como objetivo principal explorar la dimensión discursivo-literaria de la práctica musical de Natural Es Estylo, un rapero nacido en la ciudad de Puerto Montt. Sus trabajos musicales abordan cuestiones tales como las problemáticas territoriales de las comunidades mapuche y la herencia cultural de la ciudad de Puerto Montt, a partir de reflexiones que surgen desde un posicionamiento periférico e históricamente crítico. En este trabajo estudiaremos el caso de la canción “Melipulli”, debido a que su composición expone una serie de posturas disruptivas sobre convenciones generalizadas de la colonización del sur de Chile y, en particular, de la cuenca del lago Llanquihue, a finales del siglo XIX, contrastadas con pasajes en lengua mapuche ejecutados por el reconocido rapero santiaguino Luanko.

El uso de la lengua mapuche como herramienta discursiva contemporánea ha sido descrito por el poeta williche Juan Paulo Huirimilla en un análisis sobre el trabajo de Clemente Riedeman. El autor menciona que: “todo este pastiche de hibridación cultural, representa parte de la sociedad chilena contemporánea, pero aquella que conscientemente no niega su pasado histórico, sino que será aquel pasado plataforma ideológica para asumir el presente de un sujeto que se niega a olvidar” (10).

**Figura 1.** Localización de las ciudades más relevantes para el desarrollo del trabajo artístico de Natural Es Estylo.



Fuente: Elaboración propia

Pilar Álvarez-Santullano y Amilcar Forno mencionan que una de las problemáticas más relevantes para las comunidades mapuche de la región de Los Lagos en Chile es, precisamente, la acelerada pérdida del uso de la lengua en las nuevas generaciones. La postura de las instituciones educativas de principios del siglo xx sobre la presencia de idiomas nativos en las aulas y la ridiculización de la lengua en estos contextos son una de las principales razones por las cuales su uso se ha ido deteriorando. Al respecto, Gundermann et al. reportan cifras preocupantes sobre el conocimiento del chezugun –variante lingüística local– en la región. Un 90,8 % de los habitantes con ascendencia mapuche no tiene conocimiento alguno de la lengua. Esto supone un problema significativo a nivel educacional, pero también ha sido el detonante de una serie de instancias que demuestra esfuerzos comunitarios por revertirlo.

En el presente artículo se explora la dimensión literaria del discurso musical de Natural Es Estylo a partir del análisis de la canción “Melipulli”. De esta forma, esperamos contribuir a la discusión sobre el uso de las lenguas indígenas en la música popular, así como también los alcances de sus textos literarios como movilizadores de discursos situados y de perspectivas históricas de resistencia. Consideramos relevante para la etnomusicología latinoamericana la incorporación de diversas fuentes en los procesos reflexivos que surgen desde la experiencia situada. Así, las narrativas etnográficas dialogan con el texto y con la música de la obra, lo cual posibilita reflexiones contextualizadas sobre este fenómeno local.

Natural Es Estylo es el seudónimo utilizado por Claudio Donoso en su trabajo artístico. Es oriundo de la población Pichi Pelluco, un barrio tradicional de la ciudad de Puerto Montt. Durante las conversaciones que hemos podido llevar a cabo entre 2016 y 2023 describió sus primeros acercamientos a la cultura hip hop, los cuales se desarrollaron durante su adolescencia, específicamente cuando tenía trece años y residía en la ciudad de Quilpué, en la región de Valparaíso (ver Figura 1). En Quilpué integró movimientos urbanos relacionados con la estética y la cultura hip hop. Al retornar a la ciudad de Puerto Montt, Claudio se unió al colectivo ph2 familia-2p2h (pichi pelluco hip hop). En el año 2004, fundó la agrupación Spr Klan, con quienes en 2007 editó su primer trabajo compositivo. El demo titulado *Dura resistencia* plasma el posicionamiento situado del autor en su territorio. Un asunto a considerar en este trabajo corresponde al predominio de temáticas asociadas a problemáticas sociales desde una perspectiva revolucionaria y urbana. Su experiencia previa a su inmersión en espacios de circulación masiva fue con la agrupación Orbe Underground. En dicho conjunto comienza una proyección mayor en círculos regionales y esto le permite realizar su primer disco en formato LP: *No es por la plata*.

**Figura 2.** Población Pichi Pelluco en la ciudad de Puerto Montt.



Fuente: Municipalidad de Puerto Montt. <https://www.puertomontt.cl/wp-content/uploads/2020/02/pichi-pelluco-archivo.jpg>

La profesionalización del trabajo de Natural Es Estylo se inicia en el año 2009, cuando publica, en conjunto con 3 Siglas Producciones, el disco titulado *Re Sentido Kon Sentido*. A partir de entonces, logra compartir escenario con referentes del rap a nivel nacional; eso impacta positivamente su inmersión dentro de un circuito masivo. Como consecuencia de ese avance, en 2010 lanza el trabajo titulado *Normales entre anormales* con el rapero Emece Diestro. Aquel disco le permite abordar temáticas asociadas a la visibilización de valores y mensajes sociales de vida. Desde la perspectiva estética, se observa un lenguaje híbrido entre el rap y otras estéticas urbanas como el *reggae* y el *dancehall*.

De manera paralela, Natural Es Estylo cursó estudios universitarios en la Universidad San Sebastián (sede Puerto Montt), específicamente en la carrera de profesor en Historia y Ciencias Sociales. La formación en esta disciplina lo lleva a reflexionar sobre los procesos de insurgencia social acontecidos durante la década de los sesenta y setenta en América Latina. Ese tema lo motivó a escribir las canciones del disco *La Guerra de Guerrillas*, que fue lanzado en el teatro Diego Rivera de la ciudad de Puerto Montt. Cada canción del disco fue escrita como reflexión en torno a los diversos procesos revolucionarios acontecidos en el espacio latinoamericano.

La historia de vida de Claudio muestra a un músico arraigado con el contexto urbano de Puerto Montt. Esta comuna costera y portuaria es la entrada a la Patagonia chilena. Es de especial interés comercial, pues en sus alrededores se concentran numerosas empresas pesqueras, pero también fue un emplazamiento relevante para las comunidades mapuche williche de la zona, quienes desde la colonia han nombrado al territorio como “Melipulli”. Según Estela Imigo, dicha denominación fue acallada durante el proceso de colonización de la zona llevado a cabo por Vicente Pérez Rosales durante el siglo xix. Este último procuró evitar los nombres toponímicos de origen williche, dado que su pertinencia a un sistema cultural distinto podía poner en cuestión el proceso de colonización encomendado por el presidente de aquel entonces, Manuel Montt (Imigo 29).

Los eventos históricos que sitúan a la ciudad de Puerto Montt han sido un punto fundamental en la reflexión de Natural Es Estylo. Su formación académica y experiencia han permitido conjugar tres aspectos que son fundamentales para este estudio: la consciencia histórica, una visión territorial de las problemáticas sociales y consciencia pedagógica. Sobre lo primero, el análisis realizado ha permitido observar modos alternativos de circular relatos históricos situados, que ponen en tensión discursos hegemónicos sobre la cultura. Por otra parte, una perspectiva territorialmente situada permea las temáticas de su trabajo y se expresa con especial detalle en la canción “Melipulli” a través de alusiones a la ciudad de Puerto Montt, su historia y la lengua mapuche. El tercer elemento permite la emergencia de instancias educativas en la práctica musical. Claudio menciona que el acto educativo es indivisible a la experiencia performativa de la música: “Siempre lo he dicho: la sala de clases es un escenario, es lo mismo. Voy a rapear y me voy a expresar, no de la misma forma –hay que adecuarse de acuerdo al contexto–. Es el mismo fin, pero uso herramientas distintas para llegar a lo mismo [el acto educativo]” (Natural Es Estylo, comunicación personal, 2016).

El encuentro de estos tres aspectos en la producción de Natural Es Estylo posibilita la discusión de visiones hegemónicas desde una perspectiva situada y la incorporación de procesos de revitalización lingüística como un acto pedagógico. La complejidad de dichos relatos nos invita a repensar la etnomusicología local desde un posicionamiento situado, vale decir, mediante la problematización de nuestras concepciones espaciales y las formas en las que estas construyen realidad.

## Sobre la noción de territorio

Un punto relevante para el análisis del trabajo de Natural Es Estylo es el vínculo entre la música y la espacialidad. La relación entre los elementos mencionados ha sido abordada desde perspectivas diversas. Por una parte, existe una notable tradición etnomusicológica en relación con el espacio. Por ejemplo, Timothy Rice, en su artículo “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, resalta la relevancia de la locación porque la experiencia musical es un acontecimiento inherentemente espacial. Este foco puesto sobre la espacialidad, cuyo origen se relaciona con los trabajos de Arjun Appadurai, Edward Soja y Michel Maffesoli (*El tiempo*), da cuenta de un giro en algunas nociones: desde definiciones rígidas vinculadas a la división administrativa de los espacios hacia conceptualizaciones complejas que nos permiten identificar formas de entender la experiencia de la espacialidad como un evento interrelacionado con las emociones, la percepción y el tiempo. Por otra parte, Geoff Stahl y J. Mark Percival plantean que las relaciones entre lugar y espacio forman parte importante de los estudios sobre música popular. Esta dimensión ha sido estudiada desde dos perspectivas: en primer lugar, encontramos aquellas investigaciones de música popular en las cuales el análisis musical devela formas de territorializar y desterritorializar la música (Stahl y Percival 8). De otro lado, hay una perspectiva sociológica que busca comprender cómo se estructuran las dinámicas sociales en espacios de interacción humana en los cuales la música es un ítem cultural relevante, Stahl y Percival la llaman “dimensión socioespacial”.

Una crítica recurrente al interior de las ciencias sociales y las humanidades implica el uso de los diversos conceptos de espacialidad –principalmente espacio, lugar y territorio– como sinónimos y como cuestiones distintas, simultáneamente. La problemática definición de estos conceptos ha decantado en definiciones polisémicas que dificultan la comprensión de los fenómenos socioespaciales y obstaculizan un análisis más complejo sobre cómo los grupos sociales se apropian del espacio (Duarte 63). Por esta razón, consideramos relevante definir cada uno de ellos y delimitar el más apropiado para el análisis de la obra de Natural Es Estylo.

En su libro *Space, Place and Territory: a Critical Review on Spatialities*, Fábio Duarte realizó un trabajo de sistematización significativo para la delimitación teórica de cada uno de los conceptos mencionados. Al “espacio” lo define como la condición primordial de interacción entre el ser humano y otras entidades físicas (12). Por otra parte, delimita al “lugar” como una porción de espacio al cual un grupo de personas le otorga una serie de valores particulares. A través de estos se genera un sentido de identidad colectiva y de identificación con dicha porción de espacio. El lugar se construye sobre la base de la identificación de un grupo humano con ciertas condiciones, y es, probablemente, la dimensión espacial más estudiada en la etnomusicología. Ejemplos de esto son los trabajos, ya citados, de Rice y de Stahl y Percival o, en el caso de Chile, experiencias como las de Spencer en el estudio de las escenas musicales en el contexto de la cueca urbana (Spencer) o las comunidades migrantes en Santiago de Chile (Facuse y Torres). En estos últimos trabajos, la reflexión emerge desde la construcción colectiva, por parte de comunidades de músicos, de sentidos de identidad en porciones de espacio –Michel Maffesoli (“La potencia”) los denomina como lugares emblemáticos–. Volviendo a la perspectiva de Duarte, el lugar adquiere su significación de modo centrípeto, es decir, desde los individuos hacia el entorno. En otras palabras, los lugares adquieren su sentido en cuanto este es atribuido por un grupo humano.

Por otro lado, el “territorio” es definido como la porción de espacio compartido por un grupo humano al cual se le atribuye una serie de rasgos y valores comunes configurados a partir de ciertas condiciones exógenas al grupo (Duarte 44). En este sentido, el territorio apunta a aquellos espacios en los cuales los atributos que lo hacen identificable son configurados por las regulaciones legales, la dimensión política, el medio ambiente o la dimensión ecosistémica. Estos aspectos, que para Duarte guían a un colectivo a sentirse identificado con sus valores, pueden emerger como condiciones innatas (como las circunstancias ecosistémicas) o culturales (como las naciones o los territorios indígenas). En el campo de la música, particularmente en el Cono Sur, esto se ha investigado en los discursos de resistencia territorial (Rekedal, “Martyrdom”; Soto-Silva et al., “El toque”), la identidad musical en espacios fronterizos (Robinson) o la construcción de imaginarios nacionales (Plesch). El proceso de significación del territorio es centrífugo, es decir, lo que otorga sentido a dicha porción de espacio se encuentra definido por aspectos externos al colectivo que lo identifica.

Si bien las definiciones de Duarte son ilustrativas sobre los atributos que diferencian a las distintas nociones sobre espacialidad, Blanca Ramírez y Liliana López, en su libro *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*, también plantean algunas razones que dan origen a la polisemia del concepto de “territorio”. Así, las autoras identifican dos corrientes en su definición: la anglosajona/francesa y la latinoamericana. La primera es sintetizada en la idea de que el territorio corresponde a una “porción de la superficie terrestre, delimitada y apropiada” (29), mientras que en el contexto latinoamericano esta suele agregar un ámbito más amplio que la delimitación geográfica, al describirlo como un concepto que da cuenta de las “transformaciones particulares que se desarrollan en un espacio determinado o bien como un elemento de crítica epistemológica para el uso indiscriminado del concepto de espacio” (143). Las autoras plantean que la creciente utilización de la palabra y la multiplicidad de interpretaciones que permite tienen su origen en la ausencia de una tradición histórica y filosófica referida a esta en el campo de la geografía, a diferencia de las nociones de lugar y espacio. Sin perjuicio de ello, ambas acepciones coinciden con los puntos diferenciadores que plantea Duarte, es decir, refieren a porciones de espacio que son significadas a través de procesos particulares que tienen un origen exógeno al grupo humano que lo habita.

Nelson Vergara apunta a la complejidad como una coordenada dentro del proceso de interpretación de los fenómenos espaciales y, en particular, en la comprensión del territorio. Al respecto, alude al paradigma de la complejidad de Edgar Morin, quien propone que, desde la revolución de las ciencias producida durante la primera mitad del siglo xx y ejemplificada en la emergencia de la teoría general de la relatividad de Einstein, las dimensiones tiempo y espacio transitaron desde dos fenómenos independientes a una unidad tiempo-espacio interdependiente. Esta idea de la relación indivisible de espacio-tiempo es aludida por Vergara como un eje fundamental en el proceso hermenéutico del territorio. Lo anterior implica que lo espacial y lo temporal funcionan como una unidad: donde hay espacio hay tiempo, y viceversa. Esta tesis puede ser interpretada de modos diversos en el campo musical. Por ejemplo, el territorio provee sentidos históricos –en este caso la alusión a la lengua mapuche y al pasado williche de Melipulli– que funden lo contemporáneo con lo pretérito. La praxis de la música en el territorio concita temporalidades cuantificables como la performance en sí misma o los sentidos y las evocaciones que emergen de ella, esto es, una serie de tiempos imaginados o percibidos. En consecuencia, el territorio es entendido como el espacio construido por y en el tiempo (Ther 97).

La noción de territorio que desarrolla Vergara es recogida por los estudios literarios a través de Sandra Villanueva, quien desarrolla la categoría de “territorios discursivos” a partir de la premisa de que estos:

actúan como el lugar desde el cual el discurso territorial llega a ser el que es, a indicar una dirección y explicitar un sentido específico, en cualquiera de las formas institucionalizadas por una colectividad (poesía, religión, política, economía, cultura, etc.) pero sin que esa colectividad tenga plena conciencia o evidencia de este (59).

La idea de comprender el territorio como un espacio que es significado a través de sus condiciones exógenas, plantea un escenario en el cual la ecocrítica puede ser un posicionamiento apropiado. En los términos que plantea Duarte, el territorio pone especial énfasis en las características exógenas que dan forma a la significación del espacio. Así, la práctica musical territorialmente situada aborda inherentemente cuestiones ambientales en su discurso; por lo tanto, una lectura del texto literario de las canciones puede ser relevante para entender cómo es representado el territorio en las prácticas artísticas. En este trabajo la noción de territorio proviene, precisamente, del lugar en el cual el discurso territorial se materializa, es decir, desde la emergencia de la noción de Melipulli como un territorio provisto de diversos significados, atribuidos por parte de Natural Es Estylo. Melipulli corresponde a un territorio que entra en conflicto con la territorialización actual de dicha espacialidad y es, en consecuencia, un fenómeno espacial y temporal. Este devela las tensiones que existen entre el Estado chileno y las comunidades mapuche, y además da cuenta del proceso histórico que causó esa tensión y de una serie de condiciones exógenas que otorgan ciertos valores particulares a la ciudad.

## Metodología

El estudio se circunscribe a la ciudad de Puerto Montt, en la región de Los Lagos, Chile. Dicha ciudad, de características portuarias, es la capital regional; en su condición de ciudad relevante para el desarrollo de su contexto inmediato es un espacio de circulación y reflexión creativa de importancia. Por otra parte, es un territorio en proceso de significación continua; en él coexisten la territorialidad indígena, en cuanto a su pasado como Melipulli, y su territorialización actual como Puerto Montt, centro urbano y económico de su región.

Desde la perspectiva metodológica, se ha realizado un análisis de contenido a partir de un proceso de investigación basado en los procedimientos de codificación planteados por Strauss y Corbin. Este estudio se llevó a cabo en dos etapas: una de análisis documental y otra etnográfica. En la primera, se recolectó información en medios de comunicación masiva, redes sociales, sitios web personales, entrevistas y el texto literario de la canción analizada. Con posterioridad, se realizaron algunas entrevistas en las cuales se discutieron aspectos relevantes sobre las percepciones de Natural Es Estylo en relación con sus prácticas creativas y su historia de vida. El enfoque ecocrítico ha sido relevante en este punto a pesar de que las descripciones presentes en el texto de “Melipulli” no abordan de modo directo cuestiones ambientales. Glotfelty describe a la ecocrítica como el “estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente” (Binns 16). Desde ese ámbito puede ser revisada la presencia de un posicionamiento centrado en la idea de Melipulli como un espacio en comunión con la naturaleza versus la instalación de un modelo capitalista.

La información recabada en este proceso fue analizada en tres fases. En primer lugar, se realizó una codificación abierta de la información etnográfica y documental. Esta corresponde a la categorización de la totalidad de los materiales discursivos estudiados. En una segunda instancia se llevó a cabo la codificación axial, que corresponde a la organización de las categorías que surgen en familias de categorías o códigos, y su interrelación en redes semánticas. En último lugar, se procedió a efectuar una codificación selectiva de la información, a saber, se seleccionaron los códigos que constituyen las redes semánticas que sustentan la interpretación de los datos.

Este proceso ha permitido identificar los elementos textuales literarios que configuran las categorías de análisis centrales para el presente estudio. Por otra parte, estas se han relacionado con otras formas de manifestar discursos como la música o los relatos disponibles en redes sociales. Así, hemos indagado en la dimensión literaria de la obra, pero también en su vínculo con la música y la información etnográfica.

## Resultados

El análisis realizado permitió identificar una serie de categorías que contribuyen a comprender de mejor modo las formas en las cuales el discurso de *Natural Es Estylo* se construye y materializa. Sobre esto, se han identificado cuatro aspectos que explican los alcances de los procesos de revitalización lingüística en el músico, y su sentido como mecanismo de disputa en la significación del territorio que actualmente comprende la ciudad de Puerto Montt. Estos son: 1) la inclusión de la lengua mapuche, 2) la alusión a la historia desde un posicionamiento situado, 3) la emergencia de una perspectiva descolonizadora y 4) el reconocimiento de diversas territorialidades en el espacio. Dichas categorías dialogan en diversos niveles de jerarquía entre ellas. Son comprendidas como una red compleja de nodos que articulan distintos modos de interpretar el relato de *Natural Es Estylo*. Estos elementos están cruzados por una perspectiva territorial mapuche williche, vale decir, por ciertos valores que otorgan sentido a la porción de espacio que históricamente ha sido atribuida a las comunidades mapuche de la zona.

“Melipulli” trata sobre la desterritorialización de dicha ciudad y su consiguiente reterritorialización como Puerto Montt. Esta noción es descrita por Guattari y Rolnik como un movimiento en el cual se re-lega el agenciamiento sobre esta porción de espacio y, por consiguiente, se destruye (323). En particular, María Teresa Herner (169) explica la desterritorialización como el “abandono de los territorios creados por las sociedades y su concomitante reterritorialización”. Es un proceso concebido de modo cíclico, en el cual lo desterritorializado se reterritorializa. La idea que subyace en el discurso de *Natural Es Estylo* habla del modo en el cual la pérdida del territorio mapuche desencadenó una serie de dispositivos que permitieron al Estado chileno de mediados del siglo XIX generar un nuevo marco de valores y signos que proveyeron de nuevos sentidos a dicha porción de espacio.

El compositor describe este fenómeno como la “chilenización” de la zona, es decir, la instauración de un modo particular de habitar dicho espacio, basado en la idea del ser chileno. En este contexto, “Melipulli” contribuye a un ejercicio de confrontación con dicha discursividad hegemónica. La recuperación lingüística forma parte de ese agenciamiento.

Como se señaló con anterioridad, las categorías que han emergido en el proceso de análisis de la canción forman parte de una serie de nodos interdependientes que permiten explicar algunos de los aspectos más significativos de este estudio. En este sentido, se abordarán dos modos de entender la interrelación

de estas categorías. El primero se centra en la dimensión territorial y tiene como objeto describir los procesos de desterritorialización que subyacen en el texto de “Melipulli”. La segunda lectura se centra en la recuperación lingüística y los alcances del agenciamiento de esta. En ese sentido, este texto aporta claves para comprender los procesos mencionados y para dilucidar las perspectivas individuales del compositor.

### Melipulli<sup>1</sup>

Natural Es Estylo y  
Luanko Minuto Soler.

Nos trataron de invisibles en todos lados,  
porque según Colón el sur estaba despoblado.  
Tanta soberbia europea en su acción,  
según alemanes, aquí no había administración.

A mi werken y a su weupife desconocían,  
no sean barsas en decir que cultura no había.  
Su afán ciego de obtener riqueza,  
es pobreza andar a pata pelá en la naturaleza.

Y comenzaron a borrar la sabiduría,  
nombres mapuche de esta tierra se eliminarían.  
Melipulli en el olvido quedaría,  
ahora Puerto Montt esta tierra se llamaría.

Pensaban que nuestro idioma era del diablo,  
a tierras colocaron nombres de presidentes y santos.  
Por colonos y chilenos momios,  
si hablabas mapudungún te llevaban al manicomio.

Realidad cruda de 1850,  
cazando como animales, esto no se cuenta.  
Haciendas en Puerto Montt, Valdivia y La Unión,  
así al mapuche lo convertían en peón.

Formatear la memoria es su deseo,  
Newenche taiñ chiñ en mi fellitum creo.

[Traducción, desde aquí, de un fragmento improvisa-  
do en lengua mapuche<sup>2</sup>]

En esta tierra, en este río  
nosotros somos Melipulli  
cuatro colinas o cuatro espíritus  
somos del gran territorio mapuche.

Así dicen que nos llamaron  
este es el extranjero ladrón.

En esta tierra, en este río  
nosotros somos Melipulli  
cuatro colinas o cuatro espíritus  
somos del gran territorio mapuche.

Esta es nuestra identidad  
Esta es nuestra identidad  
[Fin de la traducción]

Como se ha dado  
el Estado ha regalado las tierras  
para el desarrollo de colonias extranjeras,  
las cuales buscaron obtener más riquezas  
debido a lo hermoso del sur y su naturaleza.

Trayendo máquinas y explotando los paisajes,  
cortando los bosques, generando mestizaje.  
¿Dónde tú has visto que el Estado regale  
las tierras y campos de las comunidades?  
Si son ancestrales y no de alemanes.  
Muerte al colono Vicente Pérez Rosales.

Astilleros, cervecerías y aserraderos  
fueron la economía de alemanes y cleros.  
Aquellos que quisieron ganar más dinero  
se olvidaron de las raíces de pueblos enteros.  
Valdivia y lo que es la provincia llanquihuana.  
Mujeres pequeñas y damas son explotadas.

Inmigración selectiva, familias de afuera  
para que la tecnología explote la tierra.  
Como ejército actual, soberanía nacional.  
La fuerza castigo alemán de la agresión militar.

<sup>1</sup> Transcripción y traducción disponible en Soto-Silva (275-278).

<sup>2</sup> Traducción: Juan Paulo Huirimilla.

## De la desterritorialización de Melipulli a la construcción simbólica de Puerto Montt

Como se señaló previamente, la desterritorialización se encuentra inherentemente vinculada con nuevas territorializaciones. María Teresa Herner menciona que la destrucción simbólica del territorio conlleva necesariamente una agencia. Esta se materializa en la resignificación de dichas porciones de espacio y propicia un desenraizamiento que se desdobra en el plano de la producción, la tecnología y la cultura (Ortiz 108). “Melipulli” permite visibilizar dicho proceso de forma explícita. Por ejemplo, la primera estrategia descrita por el músico es la invisibilización de la cultura. El inicio de la canción menciona “Nos trataron de invisibles en todos lados / porque según Colón el sur estaba despoblado. / Tanta soberbia europea en su acción / según alemanes, aquí no había administración”. En este fragmento se evidencia, por una parte, el no reconocimiento de la existencia de los habitantes del territorio, pero también la supuesta ausencia de una administración que “viabilice” políticamente dicha porción de espacio.

Con posterioridad, se observan otros relatos asociados a la invisibilización de la cultura. En la segunda estrofa se menciona que “A mi werken<sup>3</sup> y a su weupife<sup>4</sup> desconocían, / no sean barsas<sup>5</sup> en decir que cultura no había”. Aquí podemos encontrar una alusión directa a ciertos representantes de las comunidades y a la indiferencia con que fueron tratadas algunas tradiciones de la región. El discurso de Natural Es Estylo apunta a describir un proceso sistemático en el cual se reniega la condición de territorio de Melipulli, ya que no se reconocen los valores exógenos que lo configuran como tal. Aquello es reafirmado en los versos citados, en los cuales se identifica que la invisibilización no es solamente cultural y política, sino también epistemológica.

Por otra parte, como señala Ortiz, se puede evidenciar un relato que apunta al desenraizamiento de los planos productivos y tecnológicos. Sobre esto, Natural Es Estylo plantea la progresiva transformación de los miembros de las comunidades mapuche en mano de obra de los colonos alemanes de finales del siglo xix, como se puede observar en los siguientes versos: “Realidad cruda de 1850, / cazando como animales, esto no se cuenta. / Haciendas en Puerto Montt, Valdivia y La Unión, / así al mapuche lo convertían en peón”. Además, se evidencia la idea de ruptura ecosistémica en cuanto se señala que dichos colonos iniciaron los procesos de extractivismo que, en la actualidad, generan tensión en la zona: “Trayendo máquinas y explotando los paisajes, / cortando los bosques, generando mestizaje”. Mauricio Ostria González menciona que la poesía en Chile –y en particular la etnopoésía– adopta una postura de denuncia ante la explotación de los territorios ancestrales por parte de las fuerzas coloniales (189). El artista asume este posicionamiento, que podríamos catalogar como ecocrítico, para dar cuenta de una idea del pasado como un espacio de cohabitación con la naturaleza, y la modernidad europea como un punto de quiebre ambiental.

La llegada de la migración alemana al sur de Chile a mediados del siglo xix y el estado de constante conflicto bélico que imperaba en la actual región de Los Lagos (Bernedo), impactan de manera notoria en el discurso actual de los músicos urbanos, como lo ejemplifica en sus letras Natural Es Estylo. Cabe señalar que, si bien en esta canción se alude específicamente a lo que aconteció con la colonización alemana, la región se vio afectada previamente por las batallas de la guerra de Independencia y por cons-

<sup>3</sup> Denominación utilizada para referir al portavoz o líder de una comunidad tradicional.

<sup>4</sup> Encargado de salvaguardar y transmitir la información ancestral entre las generaciones. Según Gabriel Salazar, es una suerte de historiador orgánico.

<sup>5</sup> Chilenuismo coloquial utilizado para referirse a una persona desvergonzada o sinvergüenza.

tantes terremotos. De esta forma, el músico da cuenta de una relación asimétrica entre las comunidades mapuche y el Estado chileno, pero también contribuye en la creación de una representación cultural en la cual se asocia a lo indígena con la naturaleza y a lo colonial como lo opuesto. Aquello supone un problema y fundamenta las tensiones que surgen en cuestiones tales como las versiones hegemónicas sobre la historia del conflicto. La reconstrucción histórica mediante la música es mencionada por Rodríguez en su artículo “Música y enseñanza de la historia”. Allí, el autor señala que la música funciona como un “descondicionante”, en tanto permite la personalización y la generación de conciencia respecto a la realidad (152).

La reterritorialización que emerge como consecuencia del proceso de desterritorialización es descrita por el músico de este modo: “Y comenzaron a borrar la sabiduría / nombres mapuche de esta tierra se eliminarían. / Melipulli en el olvido quedaría / ahora Puerto Montt esta tierra se llamaría”. Como se señaló previamente, la invisibilización de la cultura mapuche incluye la variable espiritual, los saberes tradicionales y la lengua. Como profundizaremos más adelante, la dimensión lingüística es clave en el proceso de desterritorialización de Melipulli y en su posterior territorialización como Puerto Montt.

Según el relato de Natural Es Estylo, la desaparición de Melipulli como territorio impactó en la pérdida de aquellas cualidades exógenas que proveen a las comunidades de signos y valores comunes. Melipulli articuló no solo aquellos valores que, según Duarte, se transforman en reglas, sino también ciertas características geográficas como, por ejemplo, su denominación, que en español significa cuatro colinas. El proceso de desterritorialización de Melipulli es descrito por el músico en dos niveles. Por una parte, mediante la denuncia de la invisibilización de la cultura y de la lengua. Por la otra, y en ese mismo marco, dando cuenta de una indiferencia ejercida contra las autoridades y los saberes ancestrales. Este proceso es evidenciable en el diagnóstico de Gundermann et al. y Viktor Naqill Gómez. Este último plantea que hasta el siglo xviii la lengua mapuche era predominante en la zona sur de la actual ciudad de Puerto Montt; no obstante, los procesos de colonización impactaron en una agresiva reducción de su uso funcional. A partir del uso de la lengua mapuche, Natural Es Estylo intenta reafirmar que su pérdida representa la desaparición de aquellos rasgos que convierten a la porción de espacio denominada “Melipulli” en un nuevo territorio, ajeno a la cultura tradicional.

### **La reinterpretación del ùl como mecanismo de recuperación lingüística**

La respuesta del artista a este proceso de desterritorialización se expresa en su música a partir de dos actos precisos. El primero refiere a la revitalización de la lengua mapuche; el segundo, a la reinterpretación de la noción tradicional de ùl o canto mapuche. Este, también denominado romanceada, *cantun*, canto o elegía (Pérez de Arce 86), corresponde a una práctica musical vocal y poética que es desarrollada en distintos ámbitos de la cotidianeidad de las comunidades. Es descrito por Caniguan y Villarroel como “un discurso poético expresado a través del canto [que] permite manifestar los sentimientos por parte de quienes lo cantan y transmitirlos emotivamente a quienes lo oyen” (36). Esta práctica se caracteriza por la transmisión oral y su carácter espontáneo.

Como se expuso, el uso y conocimiento sobre la lengua mapuche y su variante local ha disminuido considerablemente durante las últimas décadas. Esta situación es reconocida como parte del proceso de desterritorialización que analizamos con anterioridad. Así, el uso de la lengua por parte de Natural Es Estylo es una decisión discursiva relevante en sus planteamientos artísticos. Forma parte de un relato

asociado a la dimensión educativa y comunicativa de su práctica musical. “El hip hop es una herramienta para que pueda entregar un mensaje, como la pedagogía o el compartir contigo (...). Esas herramientas tengo que utilizarlas reconociendo el lugar en el cual estoy viviendo, de donde soy” (comunicación personal con Natural Es Estylo, 2022).

La idea del relato poético y musical territorializado como un mecanismo de transmisión de conocimiento es materializada como una estrategia para la revitalización y refuncionalización de la lengua. Entendemos que este discurso es territorializado debido a que se encuentra fundado en la comprensión de las condiciones exógenas que dan sentido y significado al espacio que habita. En “Melipulli” podemos observar una sección en lengua mapuche<sup>6</sup> que apunta a poner en valor, por una parte, la funcionalidad de la lengua para expresar una perspectiva particular sobre las problemáticas que aquejan a este pueblo originario en la región; y, por la otra, a propiciar un modo de resistencia en respuesta a la emergencia de un discurso hegemónico, construido sobre la base de una serie de estereotipos negativos sobre la cultura, tales como los mencionados por Saiz, Rapimán y Mladinic.

El mecanismo discursivo que cumple esta función es la reinterpretación del *ül* o canto mapuche. Cuando hablamos de reinterpretación del *ül* aludimos a la homologación de ciertas características de esta práctica tradicional –como lo son la espontaneidad o un carácter improvisado, el predominio de la transmisión oral (Painequeo 210) y su contenido asociado a aspectos cotidianos de la vida, o bien al relato histórico (Pozo, Canio y Velásquez 63)–, con los atributos del rap en tanto género urbano. Esto tiene como objetivo proveer de un marco cercano al auditor, lo que potencia su carácter comunicativo-pedagógico.

Natural Es Estylo identifica en el rap al componente recitado como uno de los factores musicales más significativos que lo asemejan a la práctica del *ül*: “el rap utiliza el *spoken word* [palabra hablada] (...) y toda cultura originaria, en este caso el pueblo mapuche, utiliza la palabra hablada” (comunicación personal con Natural Es Estylo, 2016). Al respecto, Rekedal (14, “El Hip-Hop Mapuche”) señala que el rap surge debido a “la necesidad de actividades culturales dirigidas a la juventud mapuche en las poblaciones” urbanas. La aceptación social que emerge de ese contacto es el punto que otorga relevancia al uso de esta música, en conjunto con la predominancia del género como vehículo de protesta.

## Conclusiones

Una lectura territorializada de la obra de Natural Es Estylo nos aporta información significativa sobre los modos en que es posible comprender la relación entre las prácticas musicales y la espacialidad. Los procesos de territorialización y desterritorialización descritos en este artículo dan cuenta de que la relación entre el tiempo y el espacio es relevante a la hora de estudiar las dinámicas de construcción identitaria. Vergara describe al tiempo y el espacio como coordenadas indivisibles para interpretar el territorio. Cada evento es localizado espacial y temporalmente. “Melipulli”, de Natural Es Estylo, expone esta cualidad al situar a la actual ciudad de Puerto Montt como el resultado de una serie de procesos históricos que afectaron de modo significativo a las características que proveen de sentidos y significados a los habitantes de dicha porción de espacio.

<sup>6</sup> Ver extracto en <<https://youtu.be/zMTtzcI2ZsM?t=94>>. Revisado el 8 de marzo de 2023.

El uso de la lengua mapuche constituye un acto político en tanto su presencia busca, por una parte, refuncionalizar la lengua y, por la otra, tensionar las nociones tradicionales asociadas al canto mapuche. Esto último genera una apertura a la resignificación de conceptos tradicionales y a la homologación de características propias de estas prácticas con la cultura hip hop. Por otra parte, la dimensión territorial también es expuesta a través de la representación social que es usualmente atribuida al pueblo mapuche, donde lo ancestral es asociado con el cuidado de la naturaleza y lo colonizador con su destrucción. De esta forma, Melipulli representa el territorio pasado, que aún no había sido afectado por la modernidad. Al contrario, Puerto Montt simboliza la intervención colonial, la destrucción de un hábitat y un modo de vivir con la naturaleza.

Finalmente, el estudio de la música en el territorio requiere repensar los mecanismos con los cuales establecemos categorías de análisis en el campo de la musicología. Esperamos desarrollar, en próximos trabajos, herramientas que nos permitan interpretar las condiciones exógenas involucradas en los procesos creativos de músicos urbanos, para comprender de mejor modo las formas en las cuales el territorio se expresa en la práctica de la música.

**Contribuciones de los autores:** Ignacio Soto-Silva: conceptualización, análisis formal, investigación, recursos, supervisión, escritura (borrador original), escritura (revisión del borrador y revisión/corrección); Claudio Donoso: Revisión de datos, Validación, escritura (revisión del borrador y revisión/corrección).

**Implicaciones éticas:** Los autores declaran que no hubo implicaciones éticas en la redacción y publicación de este artículo.

**Conflicto de intereses:** Los autores declaran que no hubo conflictos de intereses en la redacción y publicación de este artículo.

**Financiación:** Los autores declaran que el presente artículo ha sido financiado por el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS2022\_016) y el proyecto Fondecyt Regular N° 1241458. “Representaciones territoriales emergentes en la música popular del sur de Chile”, ambos pertenecientes a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID).

## Referencias

- Álvarez-Santullano, Pilar, y Amilcar Forno. “La inserción de la lengua mapuche en el currículum de escuelas con educación intercultural: un problema más que metodológico”. *Alpha*, núm. 26, 2008, pp. 9-28. Web. 5 de abril de 2023. <https://doi.org/10.4067/s0718-22012008000100002>
- Appadurai, Arjun. “The Production of Locality”. *Counterworks*. Routledge, 2003, pp. 208-229. Web. 10 de abril de 2023. <https://doi.org/10.4324/9780203450994-10>
- Bernedo, Patricio. “Los industriales alemanes de Valdivia, 1850-1914”. *Historia*, núm. 32, vol. 1, 1999, pp. 5-42. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/9510>
- Binns, Niall. ¿Callejón sin salida?: la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso. <https://doi.org/10.26754/uz.84-7733-693-8>

- Caniguan, Natalia, y Francisca Villarroel. *Muñkupe Ûlkantun: Que el canto llegue a todas partes*. LOM, 2011. Impreso.
- Duarte, Fábio. *Space, Place and Territory: A Critical Review on Spatialities*. Routledge, 2017. Web. 5 de abril de 2023. <https://doi.org/10.4324/9781315598888>
- Facuse, Marisol, y Rodrigo Torres. “Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: El caso de la escena musical peruana”. *Revista musical chilena*, vol. 71, 2017, pp. 11-47. Web. 15 de abril de 2023. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902017000100011>
- Guattari, Félix, y Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Tinta Limón, 2005. Impreso.
- Gundermann, Hans, Jaqueline Canihuan, Alejandro Clavería y César Faúndez. “El mapuzugun, una lengua en retroceso”. *Atenea*, núm. 503, 2011, pp. 111-131. Web. 5 de enero de 2023. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622011000100006>
- Herner, María Teresa. “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”. *Huellas*, núm. 13, 2009, pp. 158-171. Impreso.
- Huirimilla, Paulo. *Etnopoesía y poética intercultural en la cosmovisión huilliche*. Ñuke Mapuförlaget, 2005. Impreso.
- Imigo, Estela. “La colonización de Valdivia y Llanquihue de Vicente Pérez Rosales: Omisiones y elipsis. En Recuerdos de un pasado presente”. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, núm. 35, 2017. Impreso.
- Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Siglo XXI, 2004. Impreso.
- . “La potencia de los lugares emblemáticos”. *Convergencia*, vol. 14, núm. 44, 2007, pp. 41-57. Impreso.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, 1998. Impreso.
- Naqill Gómez, Viktor. “Lengua y territorio relación estratégica para la revitalización del mapuzugun”. *Caracol*, núm. 20, 2020, pp. 134-165. Web. 25 de marzo de 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i20p134-165>
- Ostria González, Mauricio. “Notas sobre ecocrítica y poesía chilena”. *Atenea*, núm. 502, 2010, pp. 181-191. Web. 3 de diciembre de 2022. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622010000200010>
- Ortiz, Renato. “Globalización y esfera pública. Entre lo nacional y lo transnacional”. *Signo y pensamiento*, vol. 21, núm. 41, 2002, 68-81. Impreso.

Painequeo, Héctor. “Técnicas de composición en el ül (canto mapuche)”. *Literatura y lingüística*, núm. 26, 2012, pp. 205-228. Web. 3 de diciembre de 2022. <https://doi.org/10.4067/S0716-58112012000200013>

Pérez de Arce, José. *Música Mapuche*. Ocho libros, 2020. Impreso.

Plesch, Melanie. “«Una pena extraordinaria»: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”. *Acta Musicologica*, vol. 86, núm. 2, 2014, pp. 217-248. Impreso.

Pozo, Gabriel, Margarita Canio y José Velásquez. “Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales Ñlkantun: Recordando la época de ocupación (Siglos XIX y XX)”. *Resonancias*, vol. 23, núm. 45, 2019, pp. 61-89. Web. 3 de diciembre de 2022. <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.3>

Ramírez, Blanca, y Liliana López. *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: La diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, 2015. Impreso.

Rekedal, Jacob. “El Hip-Hop Mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo”. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, núm. 16, 2014, pp. 7-30. Impreso.

---. “Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu”. *Ethnomusicology*, vol. 63, núm. 1, 2019, pp. 78-104. Web. 3 de diciembre de 2022. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.63.1.0078>

---. “Warrior Spirit: From Invasion to Fusion Music in the Mapuche Territory of Southern Chile”. University of California, 2015. Impreso.

Rice, Timothy. “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”. *Ethnomusicology*, vol. 47, núm. 2, 2003, pp. 151-179. Web. 3 de diciembre de 2022. <https://doi.org/10.2307/3113916>

Robinson, Gregory. “Remembering the Borderlands: Traditional Music and the Post-Frontier in Aisén, Chile”. *Ethnomusicology*, vol. 57, núm. 3, 2013, 455-484. Web. 3 de diciembre de 2022. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.57.3.0455>

Rodríguez, Julio. “Música y enseñanza de la historia”. *Aula abierta*, núm. 37, 1983, pp. 151-165.

Saiz, José, Eugenia Rapimán y Antonio Mladinic. “Estereotipos sobre los mapuches: su reciente evolución”. *Psykhé*, vol. 17, núm. 2, 2008, pp. 27-40. Web. 28 de diciembre de 2022. <https://doi.org/10.4067/S0718-22282008000200003>

Salazar, Gabriel. “La Historia como Ciencia Popular: Despertando a los Weupifef”. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 11 (2006): 143-167. Impreso.

- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Basil Blackwell, 1996. Impreso.
- Soto-Silva, Ignacio. “Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la fütawillimapu”. *Revista de Musicología*, vol. 42, núm. 1, 2018. Web. 4 de enero de 2023. <https://doi.org/10.2307/26661414>
- Soto-Silva, Ignacio, Jacob Rekedal y Javier Silva-Zurita. “Diálogos y reflexiones sobre la etnomusicología en Chile: reunión fundacional del Comité Chileno del Consejo Internacional para la música tradicional (Ictm-Chile)”. *Revista musical chilena*, núm. 233, 2020, pp. 196-200. Web. 4 de enero de 2023. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902020000100196>
- Soto-Silva, Ignacio, Javier Silva-Zurita, Franco Millán y Myriam Núñez-Pertucé. “El toque de trutruka como representación de la resistencia mapuche en la música popular urbana de la Región de Los Lagos, Chile”. *Per Musi*, núm. 42, 2022, pp. 1-25. Web. 3 de diciembre de 2022. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.39490>
- Spencer, Christian. “Más allá del folclore: la producción social del espacio a través de la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)”. *Artcultura*, vol. 19, núm. 34, 2017, pp. 87-105. Web. 3 de diciembre de 2022. <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-06>
- Stahl, Geoff, y J. Mark Percival. *The Bloomsbury Handbook of Popular Music, Space and Place*. Bloomsbury Publishing, 2022. Impreso. <https://doi.org/10.5040/9781501336317>
- Strauss, Anselm, y Juliet Corbin. *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquia, 2016. Impreso.
- Ther Ríos, Francisco. “Antropología del territorio”. *Polis. Revista Latinoamericana*, vol. 11, núm. 32, 2012. Web. 4 de enero de 2023. <https://doi.org/10.4067/S0718-65682012000200023>
- Vergara, Nelson. “Complejidad, espacio, tiempo e interpretación (notas para una hermenéutica del territorio)”. *Alpha*, núm. 28, 2009, pp. 233-244. Web. <https://doi.org/10.4067/S0718-22012009000100016>
- Villanueva, Sandra. “Aproximación metodológica al concepto de territorios discursivos”. *Diálogo andino*, núm. 59, 2019, pp. 55-63. Web. 4 de enero de 2023. <https://doi.org/10.4067/S0719-26812019000200055>